

tiempo, forma e intenciones (desde el cine de autor de Manoel de Oliveira hasta las comerciales obras de Baz Luhrmann) para analizar los procedimientos en los que el teatro se ha utilizado como un recurso metaficcional en el cine. El autor opta por un uso ecléctico de ejemplos tomados de diferentes periodos históricos y países. A menudo estos se acumulan sin demasiado espacio para un análisis de una cierta entidad, optando en detrimento de una mayor profundidad analítica por establecer un panorama que muestra hasta qué punto la historia del cine ha estado permanentemente afectada por la reflexión sobre el concepto de artificio narrativo y representación ficcional. En este capítulo se encuentra un fascinante análisis de dos obras necesitadas de una reivindicación: *Cómicos* (1954), de Juan Antonio Bardem, y *Los farsantes* (1963), de Mario Camus, duros pero ilustrativos retratos de una tradición performativa sin la que no se puede entender la conexión del cine español con el imaginario cultural. En el capítulo el autor propone cuatro posibilidades, que en ningún caso son presentadas como excluyentes entre sí: desdoblamiento, contrapunto, reflexión filosófica y confluencia metaficcional. El contrapunto ocupa la mayor atención en el texto y casi hubiera podido ser un capítulo separado en su disección del propio arte teatral (o de lo que en algún caso se podría denominar la puesta en forma) y su representación por parte del cine.

La segunda mitad de la obra está formada por lo que podemos considerar tres estudios de caso que se acercan a la adaptación teatral en toda su complejidad, pero privilegiando el inagotable asunto de las adaptaciones de Shakespeare. Inagotable por el flujo constante de adaptaciones, pero también por su insuperable capacidad de permear la cultura popular contemporánea. Mientras un capítulo se ocupa de un tema tradicional (las maneras en las que se resuelve la difícil cuestión de los monólogos), otro propone lo que sin duda es la apuesta más original del libro: una aproximación al poso *shakesperiano* en el

cine de animación contemporáneo, género tan desdeñado en los estudios sobre cine como rico en su desarrollo reciente. En esa línea, el último capítulo es un estudio sobre la utilización de recursos teatrales en la obra de Pedro Almodóvar, un autor al que la investigación académica en España solo ha reconocido sus méritos de forma tardía y cuyos valores se enmarcan aquí en el uso de lo que Anxo Abuín define con acierto como una «poética teatralizada». Lo interesante de la aportación es el reconocimiento de que el arte cinematográfico surge en un tiempo y un lugar, entroncando decisivamente en otras formas de representación que nutren a creadores y espectadores y que, por tanto, cualquier lectura encerrada en el propio texto y realizada desde un desconocimiento de la cultura de la que nace no puede alcanzar resultados satisfactorios. Tan solo nos queda echar el telón para disfrutar como espectadores de cine y teatro de los ricos frutos de esta relación imprescindible.

Concepción Cascajosa Virino

SPANISH HORROR FILM

Antonio Lázaro-Reboll

Edimburgo

Edinburgh University Press, 2013

256 páginas

77 € (tapa dura) / 22 € (tapa blanda)



De todos es sabido que los estudios de cine español se han centrado en un número relativamente pequeño de directores claves y películas calificadas con el término anglosajón «art cinema». El resultado de esto ha sido la marginalización de muchas formas del denominado «cine popular», un cine denostado en ocasiones, pero unido al género y la identidad de cada país, lo que es motivo de reconocimiento. Y es que, pese a que el cine de horror español explotaba fórmulas conocidas como los monstruos clásicos de la Universal, el erotismo de la Hammer, o los géneros de moda como el *slasher* ochentero, el presente libro de Antonio Lázaro-Reboll valora estas producciones dentro del ámbito español, eludiendo las (odiosas) comparaciones de otros países con larga tradición en el género como Estados Unidos o el Reino Unido.

El autor es consciente de la complejidad de proponer una metodología para temas novedosos y poco explotados, y hace un esfuerzo por acercar esta cultura popular al ámbito académico, en un ejercicio similar al trabajo de Linda Williams y sus estudios sobre el cine pornográfico o al de Jeffrey Sconce con el cine *trash*. De hecho, no es raro que una de las primeras referencias sea una cita del imprescindible artículo «`Trashing' the Academy: Taste, Excess, and the Emerging Politics of Cinematic Style», de Jeffrey Sconce (*Screen* 36:4, Winter 1995, pp. 371-393). Así surge este libro editado por la Universidad de Edimburgo, el primer estudio crítico sobre cine de terror español editado en lengua inglesa. *Spanish Horror Film* critica con acierto la repetición en los temas de estudio de buena parte de la historiografía sobre cine español e intenta sortear metodologías tradicionales (análisis de estética, de autoría, contexto espacio temporal...) que no son del todo apropiadas para acercarse a los procesos de promoción y consumo del cine de terror español. En este sentido, el volumen no quiere definir un género ni pretende ser una recopilación de películas claves de terror en España. Por el contrario, la propuesta del autor está más cen-

trada en una visión sobre el público que ve este tipo de cine: unos consumidores fieles y que hacen de este un género distinto al resto. Para definir a este grupo de seguidores, utiliza la expresión de cinéfilo, una expresión sobre la cual Pedro Calleja, editor de fanzines, comentó lo siguiente: «todo cinéfilo tiene a un cinéfilo en su interior, pero no todos los cinéfilos tienen a un cinéfilo dentro» (p. 2).

Pero el libro no solo se centra en plasmar la recepción pública del terror, sino que además analiza la visión de la crítica sobre el género en medios generalistas (periódicos o revistas) o específicos (revistas especializadas, fanzines). Es decir, estamos ante un estudio sobre formas de circulación y consumo a través del circuito cultural del cine de terror, en el que es este circuito el que hace tener al género un lenguaje único. Quizás echemos en falta una mayor justificación de las fuentes empleadas, que a veces se antoja algo escasa en apartados como los dedicados a Eloy de la Iglesia y a Chicho Ibáñez Serrador, pero el que se haya acercado al género comprenderá la complejidad que supone la recopilación de esta clase de datos.

El libro, dividido en siete capítulos, una introducción y una conclusión final, trata de analizar el género en España a través del boom del terror hasta la actualidad, dividiéndolo por diversas etapas históricas. Este inicio, según este y otros autores como Carlos Aguilar, comienza a finales de los 60 con el estreno de *La Residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) y continuará en los 70 en su periodo de máximo esplendor con el llamado «fantaterror». Quizás hubiera sido interesante ampliar las fechas para hablar del primitivo horror castizo en las producciones de Segundo de Chomón, el caso de esa rareza que es *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944) o el apogeo a partir de los 50 con películas de directores como Eduardo Maroto que coqueteaban con el humor. Pero el libro, como hemos visto, tampoco trata de ser una cronología ni un catálogo de estas producciones sino que intenta

hacer un análisis complejo sobre recepción y formas de consumo.

El capítulo primero se titula «The Spanish Horror Boom: 1968-75». Aquí, intenta trazar un contexto histórico y político que tuvo en 1964 una reestructuración del cine en España y que tuvo como gran enemiga a la censura. El autor prefiere no centrarse en directores tan explotados como Jesús Franco o León Klimovsky y hablar de otros como Jorge Grau o Javier Aguirre. En este capítulo, utiliza una de sus herramientas recurrentes: el análisis de la recepción crítica que va desde el diario *El Alcázar* hasta la revista *Nuevo Fotogramas*. Una de las conclusiones generales que extrae es que, pese a que las películas fuesen denostadas por su modo de producción, se alababan las posibilidades que podían ofrecer. También resulta interesante el análisis de publicidad y carteles y cómo se acercaban a la calle dialogando con un lenguaje propio para seguidores del terror.

Siguiendo con esta cronología, el capítulo segundo se titula «Spanish Hall of Monsters in the 1960s and Early 1970s» y es uno de los mejores capítulos de la obra. Se centra en el análisis de nuestra mitología de monstruos clásicos tales como el Dr. Orloff de Jesús Franco, el hombre lobo Waldemar Daninsky de Paul Naschy y los templarios de Amando de Ossorio. A través de estos personajes, muestra sus referencias, indaga en su naturaleza y habla de su evolución en las sagas de películas que protagonizan. El apartado de Ossorio es uno de los que más agradecerán los seguidores del género puesto que sus templarios zombies sin ojos no han tenido la misma repercusión en publicaciones que sus coetáneos, y el libro cubre ese hueco con la incursión del cineasta gallego.

El capítulo tercero se articula en torno a la obra de uno de los directores más emblemáticos e innovadores. «Narciso Ibáñez Serrador, Horrormeister: *Historias para no dormir* (1966-8), *La Residencia* (1969) and *¿Quién puede matar a un niño?* (1976)», viene a ser una conti-

nuación del apartado sobre Ibáñez Serrador y *La Residencia* presente en el libro colectivo *Spanish Popular Culture*, co-editado por Lázaro-Reboll en 2004. En un primer apartado analiza capítulos clave de la serie *Historias para no dormir* (1966-8): el primer capítulo (*El cumpleaños*, emitido el 4 de febrero de 1966) y un par de capítulos en los que vemos la fuerte influencia del terror gótico en el director (*El pacto* y *La pesadilla*). La selección muestra cómo Chicho supo adaptar las tradiciones clásicas del terror al imaginario español de la época y al discurso televisivo, ya que además reflexiona, a través de críticas en diarios de la época, sobre la capacidad artística de la televisión. El apartado de *La Residencia* tiene puntos de conexión con su estudio de cultura popular y no aporta nada nuevo a aquel que ya lo haya leído. No es el caso del último apartado sobre *¿Quién puede matar a un niño?* Con las herramientas habituales del autor, desgrana la película y aporta interesantes datos, como la controversia creada o la disparidad de críticas.

El capítulo cuarto también se centra en la obra de otro director. «The Horror Cycle of Eloy de la Iglesia (1971-3)» es quizás un capítulo menor, que entra en el terreno de la autoría, rompiendo con la dinámica general de la obra, y lo combina con el análisis fílmico para intentar vislumbrar un subtexto homosexual de las películas del director vasco. No deja de resultar un ejercicio interesante, pero resulta llamativo que utilice un análisis que no se corresponde con el de la dinámica general de *Spanish Horror Film*.

Pese a todo, lo compensa con creces con el capítulo quinto: «Devoted to Horror: From *Terror Fantastic* (1971-3) to *2000maniacos* (1989-present)». El capítulo más curioso, novedoso e interesante y que puede dar pie a otros muchos trabajos sobre el tema. Parte de una premisa muy compleja pero muy bien resuelta: la cultura fan como pilar clave en este cine, una especie de «antiguo universo transmedia» que enriquecía la experiencia de con-

sumo de este cine y que permitía la comunicación de esta comunidad tan entregada. El análisis se hace a través de los dos fanzines más icónicos del panorama español: *Terror Fantastic* y *2000maniacos*. *Terror Fantastic* es la primera publicación específica sobre el género en España y surgió en los 70. Los temas recurrentes eran sobre todo la experiencia del visionado de unos films y debates sobre la censura de la época. *2000maniacos* es la más longeva publicación de género, ya que sigue en activo desde 1989. Esta revista está dedicada a una nueva generación de seguidores del fantástico, aquellos que vivieron el apogeo del VHS y posteriormente del DVD. El trabajo sobre ambas publicaciones se hace por las secciones de las mismas, los colaboradores y la recepción que tuvieron, mostrándonos cómo dialogan los fans de este cine con las películas y cómo el terror es un género fuerte gracias a esta comunidad. El siguiente apartado se centra en esta etapa, pero volvemos al ámbito de la producción y recepción.

«Post-1975 Horror Production» es el sexto capítulo. Esta etapa es la más convulsa del género y la que obligó a una renovación total de sus fórmulas, ya no solo por la Ley Miró, que tanto ha servido para hablar de la decadencia del terror, sino también para ofrecer productos competitivos con producciones foráneas de éxito y el apogeo del VHS y el *direct-to-video*. Los ejemplos para ilustrar este apartado son muy ricos debido a una heterogeneidad de los films y nos invitan a pensar sobre los diversos tipos de terror en España. Por un lado, tenemos el cine de Paul Naschy, el cual representa a la «vieja escuela» de las «horror movies» patrias; la serie B con tendencia al *exploit* de éxitos estadounidenses de Juan Piquer y Sebastián D'Árbó; la nueva oleada de directores de «terror juvenil a la española», como denomina Reboll a los directores Álex de la Iglesia y Alejandro Amenábar; la Fantastic Factory barcelonesa de Nacho Cerdá o

Jaume Balagueró; y por último, el reciente éxito de *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007). Pese a la variedad y el esfuerzo, al igual que otros tantos autores, Lázaro-Reboll pasa muy de puntillas por un periodo interesante como es el de los 80.

La última parte se basa en las películas de algunos de estos nuevos directores y cómo su éxito traspasa fronteras. «Transnational Horror Auteurs: Nacho Cerdà, Jaume Balagueró and Guillermo del Toro» representa un análisis sobre los movimientos tradicionales de un grupo de películas y las causas de su éxito en diversos países y cómo el terror tuvo que renovarse o morir frente al fenómeno del videoclub y el cine estadounidense. Hay que agradecer además la incursión de Nacho Cerdá, olvidado en ocasiones, como un autor del género.

La conclusión es un interesante reflejo del panorama actual en el que conviven con éxito las grandes producciones que son triunfos en taquilla como *El orfanato* o *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), y por otro, el éxito de productoras «freaks» que distribuyen sus películas por DVD y se sirven de las nuevas tecnologías. En referencia a estas tecnologías, se reflexiona sobre sus usos en el terror hablando de las tres primeras películas de la saga *REC* de Paco Plaza y Jaume Balagueró (2007-2011) y cómo parte de su éxito se debe a las originales campañas virales de internet. Y es que el terror siempre encontrará nuevas vías para acercarse a sus fieles.

Spanish Horror Film es un libro que, pese a pequeñas carencias, es un imprescindible ya no solo para aquel que sea seguidor del terror castizo, sino para todo aquel que quiera acercarse sin miedo y con seriedad ante un cine poco estudiado y que poco a poco está siendo reconocido más allá de los arbitrarios criterios de «calidad».

Diego Real